# La création visuelle au Maroc depuis l'indépendance



MOHAMED MÉTALSI

À l'indépendance du Maroc (1956), la création plastique cessa d'être une activité confidentielle pour devenir un art à part entière voire un métier. Il aura fallu plus d'un demi-siècle à la société marocaine pour que mûrisse cette nouvelle venue et que se développe une expression artistique en phase avec son temps. À l'instar du roman, du cinéma, du théâtre et de la chanson, elle a fait entrer d'emblée la culture du pays dans l'aire de la modernité.

De toutes les techniques d'art, c'est la peinture de chevalet qui a jusqu'à présent prédominé sur la sculpture, la gravure, le design, etc., emportant dans son sillage toutes les autres formes d'expression pour leur imprimer son histoire, ses thèmes, ses formes et ses interrogations.

La peinture de chevalet et son support, le tableau, sont venus d'Occident. Comment les artistes marocains ont-ils, en l'adoptant, accompli cette rupture radicale avec l'héritage visuel arabo-berbère ?

## 1. L'univers visuel traditionnel

Bien avant le protectorat, une tradition artistique aussi riche que variée avait cours au Maroc. Pendant plus de mille ans, les Marocains ont développé leur univers visuel, produit d'un métissage culturel au sein de la civilisation arabo-islamique et notamment hispano-mauresque et berbère. Cet univers constitue un vaste complexe d'activités artistiques unies par un certain nombre de modalités, reconnues et identifiables, qui s'expriment à travers des techniques variées : mosaïque, peinture décorative, enluminure, architecture, etc. Les mêmes motifs y habillent différents supports ; ainsi, une calligraphie ou une arabesque peuvent s'inscrire sur différents matériaux, un même motif géométrique, orner un tapis ou une poterie rurale et même le corps sous forme de tatouage. Il n'existe pas de frontières sémiotiques entre les différentes pratiques sociales (tissage, divination, magie…) où vient se déployer le vocabulaire formel. La permutation est remarquable de l'ouvrage simple et ordinaire à l'ouvrage extraordinaire, de l'objet profane à l'objet sacré et au corps.

C'est un art qui s'inscrit dans un contexte social en fonction duquel il se manifeste. Le monde formel qui orne les différents supports exprime fortement les nécessités symboliques, les rêves et les désirs du groupe social. On peut le considérer comme une forme privilégiée de la culture et comme un système façonné par un habitus permettant à l'individu de concevoir le pensable et l'impensable, de voir et ne pas voir. Parler de cet univers de formes, c'est nécessairement évoquer la totalité du social, et particulièrement les exigences de la religion, et peut-être de la mythologie, parce que sans leur fonction et leur mode d'emploi, nombre de ces formes auraient été inconcevables. Solidement arrimé à l'expression de la vie quotidienne, l'univers symbolique engage profondément la sensualité de la personne, du groupe et sollicite une perception non spécifique dont la lisibilité suppose le sens pratique qui détient le code implicite du regard.

La production artistique traditionnelle ne peut s'expliquer sans faire mention de ses agents producteurs, de leur mode de travail et de leur rapport à l'ouvrage. Or, l'œuvre créée, singulière et signée, selon la conception de notre époque, n'existe pas dans ce contexte, et le nombre d'artisans ayant signé leurs ouvrages est insignifiant : l'art traditionnel n'est pas individualisé. Les artisans répondent, chacun dans sa spécialité, aux nécessités sociales et symboliques du groupe et reproduisent ainsi les formes objectives et subjectives incorporées. L'« anonymat » est un élément de l'uniformisation essentielle, de la stabilité et la permanence

des grandes figures de cette production artistique. L'univers visuel traditionnel est, en somme, fondé sur une continuité de l'art et de la vie qui implique une autre relation d'équivalence entre la forme et la fonction.

## 2. La peinture de chevalet : une rupture culturelle radicale

Contrairement aux pays ayant connu la domination ottomane, le Maroc n'a pas de tradition picturale, alors qu'en Algérie par exemple, l'art de la miniature, certes moins riche que celui des Empires perse et turc, a constitué une médiation progressive entre la feuille dessinée et la toile peinte. Les grands miniaturistes algériens que sont Racim et Temmam furent les passeurs par excellence de l'univers de la miniature à celui de la peinture. Au Maroc, où le contrôle rigoureux exercé par la doctrine malékite est probablement à l'origine de cette carence, le passage à l'ère de l'image transitera directement par l'expression de l'image dans sa forme primordiale : le tableau de chevalet.

Il est encore malaisé d'établir aujourd'hui à quel moment cette technique s'implanta précisément au Maroc. Rassembler les biographies des peintres, les récits de leurs voyages, les modalités de leurs contacts avec l'Europe et les Européens, leur niveau de connaissance des arts et des lettres, leur statut économique et social, etc., serait nécessaire pour comprendre la genèse du passage à la modernité visuelle au Maroc : une histoire sociale, culturelle et économique de l'art moderne de ce pays reste à faire.

La peinture de chevalet est arrivée au Maroc chargée d'une histoire complexe, à l'image de la multitude de courants philosophiques, politiques, économiques et esthétiques qui agitèrent l'Europe depuis la Renaissance. Imprégné de ces innombrables courants, l'artiste moderne européen est en outre l'héritier d'un questionnement qui a traversé les siècles, celui de son statut au sein de la société, et à travers celui-ci de son mode de rémunération.

Questionner, douter, critiquer les dogmatismes, les académismes et les entraves à la création et revendiquer en permanence la liberté afin de pouvoir encore et toujours innover et prospecter de nouvelles formes, tels sont les fondements de l'art moderne aujourd'hui. L'artiste est un rebelle permanent, un contestataire par essence des valeurs admises par la société de son époque. Cette émancipation s'est constituée progressivement, au fil d'une longue histoire où le créateur s'est libéré des coutumes et des lois contraignantes des organisations traditionnelles et de toute domination extérieure dictant les règles de l'art. Actuellement, dans la création occidentale, tout est possible. L'artiste se doit d'être absolument authentique et libre. Spontané, parfois impulsif, il s'aventure, tente, entreprend, barbouille, badigeonne, explore des domaines inconnus, se préoccupant peu de reproduire les habitudes visuelles sécurisantes. La normativité et la conformité au goût du plus grand nombre sont des principes antinomiques avec la prospection et l'incertitude qui le hante. Les plus talentueux des artistes se soucient fort peu de la demande du marché ; du moins n'est-ce pas là leur aspiration primordiale et n'entendent-ils pas y souscrire de n'importe quelle manière. Gustave Courbet, dans une lettre de 1854, disait son espoir de toujours gagner sa vie par son art, sans jamais « dévier d'un cheveu de ses principes », sans jamais « un seul instant mentir à sa conscience » et de ne jamais peindre, « fût-ce grand comme la main, dans le seul but de plaire à quelqu'un ou de vendre plus facilement ».

Il n'existe pas de technique neutre, et la peinture de chevalet ne fait pas exception, qui porte en soi les conditions sociales et mentales qui l'ont engendrée tout en impliquant inéluctablement un savoir et une pratique. L'art en général, comme le dit Pierre Francastel, est une formation sociale qui engage à la fois la pensée et l'action humaine.

L'avènement de l'artiste en tant que créateur singulier, par opposition à l'artisan, est corrélatif à l'adoption de cet art et à la constitution d'une « catégorie socialement distincte de professionnels de la production artistique, de plus en plus enclins à ne connaître d'autres règles que celles de la tradition proprement artis-

tique »[1], et de plus en plus en mesure de libérer leur imagination et les produits de leur création de toute exigence fonctionnelle et sociale. La formation de l'art en tant que tel est le résultat d'un nouveau rapport que les artistes entretiennent avec la société et d'une nouvelle définition de la fonction de l'artiste et de son art. La création picturale, qui obéit désormais à des critères plastiques, prétend isoler rigoureusement « le beau » de « l'utile » et créer ainsi une nouvelle relation entre l'esthétique et le fonctionnel. L'œuvre picturale sollicite désormais un mode de réception purement esthétique. La conception même de l'œuvre d'art moderne se distingue de simples objets ouvrés en ce qu'elle requiert du regard une disposition particulière et une certaine compétence artistique, acquise par un apprentissage explicite ou par la fréquentation des œuvres. Erwin Panofsky observe judicieusement qu'une œuvre d'art possède toujours une signification spécifique et demande à être perçue selon une « intention » esthétique qui fait prévaloir la forme sur la fonction. C'est une différence remarquable entre l'œuvre picturale autonome qui n'existe comme telle que pour le détenteur des moyens de perception adéquate et l'objet artisanal dont la finalité pratique, fût-ce celle du signe, ne sollicite qu'une perception non spécifique. La notion de « beauté » formelle, chargée de sa propre valeur particulière, digne d'être admirée pour soi, et non plus seulement pour ce dont elle sert et pour ce qu'elle signifie, est la caractéristique essentielle de l'art pictural.

L'artiste, par opposition à l'artisan qui se trouvait encadré par des associations corporatives, se détache relativement du cadre social et traditionnel et affirme son droit à légiférer dans son domaine, celui de la forme et du style autrefois directement soumis à la demande et aux intérêts autres que ceux du champ artistique.

Le tableau de chevalet, qui a largement contribué à cette autonomie, ne se conçoit pas sans cet « enclos » de la bordure, qui force l'œil à concentrer son effort sur le pur jeu des couleurs, de lumière et la composition des formes.

Chaque œuvre est l'émanation d'un moment unique d'intervention du sujet, moment privilégié de la création qui renverse le rapport de l'homme au monde. Souvent sanctionnée par la signature, l'œuvre picturale revêt une singularité plus grande et devient par là un objet culturel différentiel. N'a-t-on pas dit que le propre du créateur, individuel par essence, singulier par définition, est d'être un « génie » unique ? En somme, le nouveau fait pictural implique la rupture sociale et intellectuelle, rupture entre l'artiste et l'artisan, et plus généralement entre l'intellectuel et le lettré.

Au Maroc, le tableau de chevalet ne remonte nullement à la pratique artistique traditionnelle, à l'arabesque, à la calligraphie ou à l'ornementation inscrite sur l'architecture et les objets de la vie quotidienne, même si certains artistes marocains revendiquent cette filiation par l'utilisation plus ou moins libre de leurs motifs, de leurs matières et de leurs formes. Dire que le savoir visuel traditionnel est le germe de l'expression contemporaine, c'est construire une histoire linéaire qui confond les pratiques, les mots et les choses. La quasi-continuité des formes, chez certains peintres, n'est sans doute qu'un effet de surface. Au niveau archéologique, le savoir visuel a radicalement changé. L'éclosion de la pratique de la peinture de chevalet s'inscrit dans un procès multidimensionnel très large de mutations culturelles consistant, notamment, à inclure des expressions artistiques européennes modernes dans un contexte culturel traditionnel.

## 3. Les balbutiements

Dès le XV[e] siècle, les voyageurs marocains ont rencontré les sublimes œuvres plastiques conçues par les artistes européens. À l'inverse de l'enchantement provoqué par les inventions techniques et architecturales,

1. Pierre Bourdieu, « disposition esthétique et compétence artistique », Revue Les Temps modernes, Paris.

les arts visuels choquaient leur « conscience » et leurs habitudes mentales obéissant à la proscription religieuse de l'image. Considérée comme une manifestation diabolique, la représentation rencontra au début du XXe siècle une opposition obstinée de certains théologiens musulmans l'assimilant à une pratique apportée par la civilisation européenne conquérante et colonisatrice. Ce rejet s'appliquait également aux autres symboles de la culture triomphante, tels que l'usage de la photographie, le port de l'habit et les innovations technologiques.

Si la peinture de chevalet au Maroc naît aux débuts du XXe siècle, l'art pictural contemporain, reconnu comme tel, n'apparaît qu'à la veille de l'indépendance. Quoi qu'il en soit, il est actuellement considéré comme un des phénomènes majeurs de l'histoire de l'art du Maroc. Il concentra les énergies dès les années 50 et 60, et quelques années plus tard joua un rôle décisif dans l'évolution des formes. Ce fut donc une véritable « révolution » qui secoua le monde visuel traditionnel.

Pendant le protectorat (1912-1956), des peintres marocains autodidactes surgirent ici ou là dans un contexte culturel où l'artisan était encore le seul à même de répondre aux fonctions symboliques. Étrangères au monde social, leurs productions artistiques n'avaient point d'ancrage et de portée sur l'imaginaire collectif. Dépourvus d'une formation technique, artistique et intellectuelle ouverte sur le monde moderne, ces artistes non académiques s'employaient à imiter les artistes européens installés au Maroc comme J. Majorelle, J. Hainant, E. Edy-Legrand, E. Daudelot, J. Besancenot, A. Suréda, J.H. Derche, H. Rousseau, Lepage ou M. Bertuchi, auteurs d'une peinture figurative exotique. Leurs portraits et leurs paysages, leur graphisme dépouillé et leur palette somptueuse influencèrent les premières expériences picturales marocaines.

Adoptant tableau et pinceaux, cette première génération de peintres concourut involontairement à la genèse de l'art moderne au Maroc; ils sont de ce fait considérés comme les précurseurs de la rupture avec la tradition. Citons El-Menebhi et Rbati de Tanger, Ben Larbi El-Fassi, Jilali Ben Chelam de Rabat, qualifiés de « néo-impressionnistes », les premiers à peindre à la gouache des tableaux figuratifs anecdotiques. Les paysages et les scènes de genre sont leurs thèmes de prédilection, sur le modèle de leurs maîtres européens. Ce regard quasi ethnographique sur leur monde social fut la première tentative picturale rompant avec la tradition des peintres miniaturistes de la culture arabo-islamique ainsi que celle des peintres imagiers populaires contemporains.

L'appropriation de ce nouvel outil d'expression résulte des mutations sociales, politiques et culturelles profondes qui ont marqué la scène marocaine entre les deux guerres et se sont intensifiées après l'indépendance. Nourris des valeurs des deux cultures, ces peintres exprimèrent la double aspiration fondée sur la modernité occidentale et la tradition arabo-berbère. Tout en optant pour la peinture de chevalet, ils donnèrent la preuve de cette tentative de médiation des deux univers culturels en essayant d'exprimer leur vision du monde et de reproduire des éléments des codes de représentation qui prévalaient dans leur culture au moyen d'un outil d'importation.

Leurs œuvres, dont on ne perçoit de prime abord que le mimétisme, plus ou moins habile, de techniques et de thèmes, dévoile l'assimilation d'un nouveau rapport au visible et à l'invisible qui ne tarda pas à affaiblir leur relation aux modèles visuels ancestraux. Ils cherchèrent une expression plastique moderne, originale et universelle qu'ils ne parvenaient pas encore à concevoir; une expression qui rompe avec le savoir artistique traditionnel et un certain mode de représentation.

L'œuvre de ces précurseurs ne présente pas d'intérêt particulier du point de vue pictural, sinon celui d'avoir inauguré une pratique nouvelle : la peinture de chevalet dans une société qui ne la connaissait pas. Malgré tout ce que pouvaient dire les critiques, leur principale valeur fut de s'éloigner d'emblée de l'académisme. D'ailleurs, le régime du protectorat n'installera pas aussitôt d'école des Beaux-Arts au Maroc afin de permettre au peintre d'incorporer les codes, de maîtriser les connaissances de la nouvelle esthétique et de se hisser en « sujet créateur », en individu distinct de la masse des artisans signant ses œuvres, voire en intellectuel à égalité avec le lettré, l'homme de l'écrit ou de parole de la culture théologique traditionnelle.

Malgré une « folklorisation » progressive de l'univers visuel traditionnel, des peintres toujours plus nombreux allaient suivre après les années 40 l'exemple de ces précurseurs, les surpasser et engager, plus loin encore, un procès de restructuration du champ artistique marocain. Dès le début, styles et tendances sont assez variés. Moulay Ahmed Drissi, Omar Mechmacha, Mohamed Ben Allal, El Hamri, Ahmed Ben Driss El Yaqoubi ainsi que Tayeb Lahlou, Hadj el Moznino et d'autres encore surgirent sur la scène culturelle marocaine. Ils organisèrent des expositions individuelles et collectives. Il s'agissait là encore d'une génération d'autodidactes qui, tout en ayant acquis une maîtrise satisfaisante des techniques et des matériaux, ignoraient relativement le sens de leur pratique et méconnaissaient la genèse de l'histoire de l'art européen depuis la Renaissance. Certains suivirent des cours d'art par correspondance ; d'autres, comme Drissi et El Yaâqoubi, apprirent leur métier en voyageant et furent, parfois rapidement, qualifiés de « peintres naïfs » sans qu'on ait pu examiner ce qui dans leurs tableaux découlait d'une tradition visuelle du fantastique. El-Yaâqoubi produisit, par exemple, une œuvre frisant la non-figuration, abstraction encore indécise mais annonçant les balbutiements d'une investigation lucide et profonde qui caractérisera l'expression plastique au Maroc. Louardighi conçut ses tableaux comme un rêve. Composant des œuvres exubérantes où l'homme est associé à des animaux extravagants et à des végétaux réels et imaginaires, il créa un monde féerique de formes et de couleurs. Son langage visuel, tant décrié par les « exégètes » de l'art, n'est soumis ni aux modalités académiques ni aux facilités mimétiques.

Quoi qu'il en soit, les œuvres de ces peintres des années 40 et 50, positivement reçues par leurs confrères et par les critiques européens, assument la fonction primordiale de confirmer une rupture dans le champ artistique du Maroc. Ils surent, sans déchirements ni hésitations, faire de leur art le creuset de deux cultures, frayant la voie à une génération qui, elle, affirma son entrée de plain-pied dans la modernité et contribuera au rayonnement des arts plastiques au Maroc.

Devant cette floraison d'artistes autodidactes et l'afflux de nouveaux talents, le protectorat espagnol décida en 1945 de la fondation de l'école des beaux-arts de Tétouan ; son exemple fut suivi par le protectorat français qui créa à son tour, en 1950, une école des beaux-arts à Casablanca. Il convient de mentionner, outre ces deux établissements, la section « arts appliqués » du lycée al-Khansa de Casablanca, au sein de laquelle est dispensé depuis plus d'un demi-siècle un enseignement artistique académique formant aux différents métiers d'art et plus précisément à l'enseignement des arts plastiques[1]. Ces écoles ont joué un rôle décisif dans l'évolution des arts au Maroc, puisque presque tous les peintres marocains actuels sont diplômés de l'une d'elles.

## 4. La peinture de l'indépendance

Au moment de la création de ces écoles, le Maroc était déjà engagé dans son combat national pour l'indépendance. Celle-ci devait créer des conditions historiques nouvelles pour l'épanouissement d'une expression picturale enracinée dans un champ[2] social, culturel et artistique moderne, démocratique et libre. Or, un tel champ ne peut fonctionner que si existent et interagissent un certain nombre d'éléments : artistes, critiques d'art, poètes, philosophes, historiens d'art, magazines spécialisés ou non, public, mécènes, marché d'art

1. Cette école qui n'a jamais été citée par les observateurs des arts plastiques au Maroc a formé, cependant, des artistes de talent. Citons quelques une parmi les plus importants : Slaoui, Bellamine, Benâas, Meliani (Abdrrahmane et Abdellah), Bendahmane, El-Hayani, Nabili, Moussik, M'rabet, El-Barrak, Khammal, etc.

2. Voir les travaux de Bourdieu sur la notion du « champ ».

national et international, enseignement artistique... Mais surtout, la création a besoin pour se faire jour de liberté politique et d'un débat multidisciplinaire généralisé entre ses différents modes d'expression : peinture, littérature, poésie, musique, cinéma, théâtre, architecture... afin de contribuer à fonder des styles universels et participer au façonnement et à l'innovation de nouvelles valeurs sociales et culturelles, et d'entrer ainsi dans la modernité.

L'indépendance permit d'abord l'éclosion d'une génération d'artistes (nés entre 1930 et 1940) qui se forma aux techniques et aux débats picturaux agitant l'Europe des années 50 et 60 en y séjournant grâce à des bourses d'étude. Dans le cadre d'échanges euro-marocains, J. Gharbaoui, A. Cherkaoui, F. Belkahia, M. Melehi, M. Meghara, S. Cheffaj, M. Chebaa et d'autres encore partirent ainsi pour la France, l'Espagne ou l'Italie, forts de leur désir d'évasion, de leur volonté de connaissance de la culture occidentale et d'une nécessité de la quête de soi à travers la compréhension de l'Autre.

Pendant leurs études en Europe, ils furent témoins d'une effervescence politique, idéologique, culturelle et artistique d'envergure, ainsi que de la liberté d'expression dont jouissaient leurs confrères d'outre-Méditerranée. Au terme de cette aventure intellectuelle, ils connurent des itinéraires singuliers et des expériences esthétiques diverses. C'est précisément cette diversité qui déterminera les pratiques artistiques, et notamment cette multiplicité d'influences dotant le champ pictural marocain d'une variété remarquable d'expressions, ce champ qu'il fallait inventer et qu'il devait bâtir dans toutes ses composantes. Pour ce faire, il était nécessaire de créer ou du moins de renouveler en profondeur structures sociales et culturelles, idées et projets. Un demi-siècle plus tard, la question reste posée : la société marocaine a-t-elle mené à bien ce renouvellement ?

## *4.1. Les peintres fondateurs*

Les peintres « fondateurs » s'élevèrent rapidement contre les structures archaïques et le goût ambiant de l'époque. La pratique picturale alors connue et appréciée était, nous l'avons vu, celle des peintres autodidactes figuratifs parfois dits « naïfs ». Le sens et les formes abstraites de l'art moderne restaient encore étrangers à la société.

Mais pendant qu'on discutait sur cette soi-disant « marocanité » de la peinture autodidacte, une autre expression picturale universelle, figurative ou abstraite, naissait progressivement dans des ateliers d'artistes encore inconnus. Des œuvres étaient présentées dans de rares expositions, individuelles ou collectives, organisées au Maroc et à l'étranger. On soutint alors la thèse qu'« une jeune peinture » marocaine était en train d'éclore au contact de l'École de Paris. Lors de la biennale des jeunes de Paris de 1959 par exemple, le renommé critique d'art Lionello Venturi affirma qu'« une grande surprise nous vient du Maroc, où est née une peinture moderne occidentale séduisante ».

Deux grands peintres de cette génération, Gharbaoui et Cherkaoui, méritent une mention spéciale. Ils sont considérés par les critiques et les commentateurs[1] comme des artistes fondateurs de la peinture contemporaine au Maroc : deux créateurs formidables, deux figures emblématiques du Maroc ayant eu une longue expérience de l'Europe. Malgré leur disparition précoce, l'univers très riche légué par ces deux artistes et leur réflexion permanente font d'eux les références majeures de la peinture marocaine du XX^e^ siècle.

Simultanément, le milieu des années 60 vit la formation d'un groupe d'enseignants des Beaux-Arts de Casablanca présentant des revendications légitimes pour l'épanouissement de l'art dans leur pays. Ils exi-

1. Au Maroc, il n'existe pas véritablement d'historien d'art.

geaient que l'art contemporain contribue à la construction et au développement du Maroc indépendant. Belkahia, Chebâa, Melehi, rejoints par d'autres tels que Ataallah, Hafid, Hamidi, Cheffaj, etc., en furent les initiateurs. Contestant la politique culturelle de l'époque, ils dénonçaient le manque de structures dédiées à l'art. Découvrant la richesse de certaines formes héritées de l'art arabo-berbère, ils organisaient des expositions indépendantes et engagèrent le débat sur la pratique des arts au Maroc, sur la fonction de l'art dans la société et sur le système éducatif relatif aux beaux-arts et aux arts plastiques. Il s'agissait là à n'en pas douter d'une démarche embarrassante mais, lucides et responsables, ils concevaient pleinement le rôle qu'ils devaient assumer dans la société marocaine. D'autres artistes issus de villes historiques telles que Rabat, Marrakech, Tétouan se rallièrent à eux, ainsi que certains écrivains, poètes, architectes, etc., s'inscrivant dans cette dynamique de réflexion sur tout ce que l'art, et notamment la peinture, pouvait transmettre en termes d'idées nouvelles à la société, et plus précisément au domaine de l'éthique et de la politique.

Ce groupe de pensée entendait, à partir de l'enseignement, éduquer et former efficacement des jeunes artistes afin que ceux-ci jouent un rôle déterminant dans la modernisation de la société marocaine. Ses membres dirigèrent leurs élèves, non seulement vers la peinture, la sculpture, la photographie, mais aussi vers les arts appliqués directement liés aux différents métiers d'art et encouragèrent le travail collectif dans la réalisation des ouvrages. Ils désiraient renouer les liens avec la pratique artisanale, la création artistique étant perçue comme une affaire esthétique et intellectuelle parvenant essentiellement de l'étranger. L'artiste peintre se devait tout à la fois de créer l'œuvre singulière ex nihilo dans son intimité d'artiste libre et individuel, et de travailler en groupe, comme un artisan, pour répondre directement aux besoins de la société. Il devait également sortir des lieux confinés des expositions, galeries, musée, etc., pour aller à la rencontre du « peuple » et, se plaçant à l'intérieur de la société à laquelle il appartenait, exposer à la vue de tous les œuvres créées dans le secret des ateliers.

Cette réflexion fut concrétisée en 1969 par « l'Exposition Manifeste » organisée sur la place Jamaâ al-Fna par le groupe de Casablanca. L'expérience n'a pas été renouvelée. Action politique ou provocation intellectuelle ? Démarche naïve ou représentation idéologique qui nie les conditions sociales rendant possibles l'accès à la culture ou « l'amour de l'art[1] » : « Les anciens et les modernes s'accordent pour abandonner entièrement les chances de salut culturel aux hasards insondables de la grâce ou, mieux, à l'arbitraire des "dons". Comme si ceux qui parlent de culture, pour eux et pour les autres, c'est-à-dire les hommes cultivés, ne pouvaient penser le salut culturel que dans la logique de la prédestination, comme si leurs vertus se trouvaient dévalorisées d'avoir été acquises, comme si toute leur représentation de la culture avait pour fin de les autoriser à se convaincre que, selon le mot d'une vieille personne, fort cultivée, "l'éducation, c'est inné."[2] »

Quant au contenu, le choix de ce groupe fut de réinvestir de l'intérieur le patrimoine visuel arabo-berbère, d'interroger et de saisir ses formes et ses couleurs, ses thèmes et ses significations afin d'en extraire l'essentiel, comme le firent des peintres européens comme Matisse, Picasso, Klee, pour inventer une œuvre moderne et universelle. De la calligraphie ou du décor géométrique hispano-mauresque ou berbère, par exemple, les créateurs entendaient extraire le « nectar », c'est-à-dire le signe et sa gestuelle libre de tout signifié. Rien que la figure, rien que la « beauté » des formes, l'intention esthétique prévalant sur les autres dimensions de l'œuvre. Ainsi, les arts plastiques pouvaient contribuer, d'après ces artistes, à l'affermissement et l'épanouissement de « l'identité culturelle marocaine ». Ils avaient en somme compris qu'il était indispensable de ne pas renoncer à ses « racines » et de ne pas renier sa culture et son propre être. Situées à la traversée des frontières culturelles, leurs interrogations dépassent la dimension plastique pour questionner la société tout entière : faut-il admettre une dissolution de soi dans une culture « Autre », occidentale

1. Voir les travaux de Pierre Bourdieu.
2. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, l'Amour de l'art, édition de Minuit, Paris, 1969, p. 17.

triomphante et planétaire, ou insister sur la nécessité de concilier le particulier, c'est-à-dire « l'authentique » et le général, c'est-à-dire « l'universel » ? C'est un dilemme encore d'actualité. Ces peintres visaient l'acquisition d'un langage plastique singulier, « langage du prése[1] », ouvert aux innovations venues d'ailleurs mais sans modèles imposés.

## *4.2. L'aventure des arts plastiques au Maroc*

Ce débat était soutenu par certains écrivains ou critiques d'art européens tels que Pierre Restany, Pierre Gaudibert, Gaston Diehl, Clarence Lambert, Tony Maraini, etc., qui témoignaient de l'intérêt voire de l'émerveillement éprouvé devant les œuvres des peintres marocains. Il élargit le champ d'action à d'autres facettes de la culture marocaine et investit des domaines délicats pour le régime politique. La question de la place et de la fonction de l'intellectuel et de l'artiste dans la société fut posée. Un tel mouvement ambitionnait de faire participer les intellectuels au devenir de la culture marocaine et de mettre en place les fondements d'un champ culturel et artistique relativement autonome. Certains artistes étaient conscients de la rupture consommée qui s'était opérée dans les arts visuels : la société marocaine restait globalement éloignée des préoccupations intellectuelles de l'art moderne et de la compréhension de l'œuvre contemporaine. Elle n'avait pas intégré les schèmes de perception de la nouvelle esthétique et du discours théorique qui la fondait. Débats et contestation distinguaient donc une conjoncture culturelle et artistique pourvue d'individualités artistiques et d'investigations plastiques singulières et diversifiées.

La présence de revues telles que *Souffle*, *Intégral*, plus tard *Lamalif* contribua partiellement à cette dynamique et à la diffusion en langue française d'articles relatifs aux arts plastiques au Maroc. En langue arabe, la participation à la réflexion sur la pensée esthétique fut bien moindre.

Le débat collectif politisé inauguré dans les années 60 fléchit progressivement à partir du milieu des années 70. Faute de liberté, le débat disparut et la parole se tarit. La revue *Souffle* fut interdite et ses responsables emprisonnés, les autres cessant « spontanément » de paraître. Sur le plan culturel, le Maroc prit un retard considérable[2]. Mais paradoxalement, le manque de liberté, tout en empêchant la dynamique intellectuelle et les échanges entre créateurs, favorisa l'avènement d'un nombre impressionnant d'artistes travaillant en électrons libres dans l'intimité de leur atelier.

Ainsi apparurent pendant les années 70 une nouvelle génération de peintres, autodidactes tels que Kacimi, Miloud, Chaïbia, Fatima Hassan, Saladi, ou formés dans des écoles d'art au Maroc ou en Europe tels que Bellamine, Slaoui, Rabi, Hariri, El-Hayani, Bendahmane, Boujemaoui, Miloudi, Meliani, Rahoule, Qotbi. Ils entreprirent le prolongement des recherches précédentes et l'approfondissement des acquis tant techniques et formels que thématiques. Leur éclosion rajeunit et enrichit le langage plastique. Chacun, à sa manière, conçut une œuvre féconde et essentielle répondant aux interrogations de la pratique picturale de son temps, participant à la formation de l'histoire de la peinture au Maroc. Une histoire où la toute-puissance de la forme et l'intensité du signe furent présentes en une persévérante recherche d'expressions singulières et de compositions harmonieuses. Sans jamais renoncer à la symbolique de leur culture et de leur langage, signes et traces, jeux de miroir et jeux de langage, ils tentèrent différentes démarches, questionnèrent diverses sources, explorèrent de nouveaux espaces, exprimèrent et inventèrent des discours esthétiques contemporains singuliers.

L'ouverture de galeries d'art, publiques comme la galerie nationale de Bâb Rouah, fondée vers le début

1. Expression de Jacques Berque.
2. L'histoire du champ artistique de cette époque reste à faire.

des années 60, ou privées comme L'Atelier, Structure BS, Marsam et La Découverte à Rabat ou Nadar et Le Savoureux à Casablanca, permit de faire découvrir et apprécier des artistes investis dans la création contemporaine. Ces espaces jouèrent un rôle important dans la synergie des éléments constitutifs du marché de l'art en assurant, outre la promotion des artistes et la vente de leurs œuvres, la mise en valeur d'une sélection et l'établissement de critères de choix qui allaient façonner les grandes orientations de l'histoire de l'art marocain. C'est grâce à ces initiatives privées que certains artistes purent être connus au Maroc, dans le monde arabe et en Europe. La plupart de ces galeries ont aujourd'hui disparu, mais elles ont été remplacées par une nouvelle génération de lieux d'exposition et de vente tels que al-Manar, Bassamat, Alif Ba, Maltam, Espace al-Wacetey, Chrofy Art Gallery, etc. Signalons toutefois que si chacune a ses préférences et ses critères esthétiques, certaines jouent un rôle préjudiciable dans l'évolution des arts plastiques en sombrant dans la facilité commerciale, avec le soutien de « bourgeois » marocains sans culture artistique et sans goût; pour gagner de l'argent, des artistes n'hésitent pas à s'adapter à la demande de figuratif, de pittoresque ou d'exotisme, faisant fi des mouvements artistiques internationaux, et compromettant ainsi la place de la création artistique marocaine.

Quant aux institutions artistiques officielles, elles faisaient dans les années 60 amplement défaut. Ni l'État ni les collectivités provinciales ou communales ne soutenaient substantiellement le développement de l'art contemporain. L'absence de musées, de galeries régionales[1], provinciales ou municipales, de maisons de la culture, etc., était flagrante : chacun promouvait ses œuvres et assurait sa subsistance comme il le pouvait. L'Association marocaine des arts plastiques, fondée par des artistes en 1972, se donna pour but de fédérer ces initiatives individuelles et de créer des conditions favorables au montage d'expositions, à l'organisation de débats et à la diffusion de l'art contemporain au Maroc et à l'étranger. C'est ainsi que des artistes marocains purent participer à différentes expositions panarabes et internationales comme les biennales de Bagdad, de Tunis, de Rabat, etc., et y gagner une reconnaissance et une place privilégiée dans le monde arabe.

Dans les années 90, de nouveaux artistes vinrent grossir les rangs des plasticiens. Il était surprenant de voir surgir une nouvelle génération, toujours plus nombreuse, animée d'une volonté et d'une ténacité aussi grandes que celles de leurs prédécesseurs, alors même que les structures propres à l'épanouissement de l'art continuaient de faire cruellement défaut. Vivre de son seul métier de plasticien était presque impossible, une des rares possibilités offertes à ces artistes étant de se tourner vers l'enseignement des arts pour concilier création et subsistance.

En dépit de cette situation difficile, la détermination individuelle permit bon gré mal gré à la création artistique au Maroc de se maintenir, de se consolider et même de se développer, non sans aléas, car les arts plastiques ont partout besoin d'un soutien de la part de l'État ou de mécènes privés. « Comme presque toutes les activités humaines, écrivait Jacques Rigaud, la culture a besoin d'argent. On ne connaît guère que trois manières de la financer : les fonds publics, qu'ils proviennent de l'État, des collectivités locales ou d'autres institutions publiques; le marché, où nous intervenons tous quand nous achetons un livre ou une place de cinéma où de théâtre; et enfin le mécénat. La proportion de chacune de ces sources dans le financement de la culture varie beaucoup, d'un pays à l'autre, mais elles coexistent à peu près partout, et ce depuis des siècles.[2] » Or, au Maroc, le rôle des pouvoirs publics reste insignifiant. Le musée d'Art contemporain de Tanger est méconnu du grand public. Le bâtiment offert par les autorités anglaises est dans un état d'ankylose totale. La collection présentée dans ses espaces ne bénéficie d'aucune promotion et le bâtiment n'est guère fréquenté. Hormis ce musée, le ministère des Affaires culturelles a de nombreux projets dans ses cartons, mais jusqu'à nouvel ordre, aucun n'a encore abouti...

1. À l'exception de la galerie nationale Bâb Rouah.
2. Jacques Rigaud, in Farid Britel, Le Mécénat au Maroc, éd. Sochepress, Casablanca, 2001, p. 7.

C'est le mécénat privé qui vint au secours d'une création solitaire. En 1989, la fondation Wafabank inaugura un lieu dédié aux arts. En 1998, la Banque commerciale du Maroc se pourvut de la fondation Actua. L'ONA fit de même avec la mise sur pied d'une Villa des arts. La fondation d'Omar Benjelloun investit un ancien palais dans la médina de Marrakech pour le dédier à sa collection personnelle d'art islamique et y réserver un espace pour les expositions d'art contemporain. Toutes ces fondations ont redonné une bouffée d'air à la création, aidant les artistes par l'octroi des prix et la publication de catalogues et de brochures. Mais ce travail, certes méritant mais parfois teinté d'amateurisme, ne répond à aucune méthode professionnelle d'acquisition ni à aucun critère visible de sélection.

Mentionnons toutefois l'expérience menée depuis 1978 par deux artistes de la première génération, le photographe Mohamed Ben Aïssa, devenu quelques années plus tard ministre des Affaires culturelles, et le peintre Mohamed Melehi. Il s'agit du festival d'Asilah, une manifestation annuelle qui convie un nombre important d'artistes et d'intellectuels à présenter leurs œuvres et à se rencontrer à l'occasion de tables rondes et de débats. Si les débats ont longtemps été affadis pour cause de censure politique (ils ont toutefois gagné en liberté ces dernières années), le plus important – et le plus visible – de cette démarche est le réinvestissement de l'idée des années 60 selon laquelle les artistes revendiquaient l'intégration de l'art à la ville. Car, une fois la manifestation achevée, les peintures réalisées sur les murs de cette jolie petite ville balnéaire, réalisées par des artistes des cinq continents souvent assistés par les habitants d'Asilah, demeurent comme une sorte de marque, d'empreinte d'une rumeur fugitive mais ineffaçable.

Ces inscriptions picturales ont valu un temps à Asilah d'incarner le centre primordial de la création marocaine. Pour la première fois dans ce pays, l'art était devenu un outil de communication, le moyen de développement économique et social d'une petite ville engourdie et un instrument politique pour la gestion urbaine. Quoiqu'en disent les observateurs, l'expérience d'Asilah est historique. Elle a permis à une ville d'entrer de plain-pied dans la modernité et de créer un lieu de rencontre et de dialogue entre les cultures, un espace qui rassemble les artistes les plus talentueux du Maroc et d'ailleurs. Rêve furtif ? Ce projet culturel est aujourd'hui en train de péricliter. Il mériterait d'être relancé[1] et instauré dans d'autres villes afin de créer des synergies et d'élaborer de nouvelles utopies artistiques.

Entre-temps, de grandes manifestations individuelles ou collectives d'art contemporain marocain ont été organisées à travers le monde occidental, dans les grands musées ou les centres culturels, particulièrement en France. Les publics ont pu y découvrir une création plastique riche et diversifiée explorant une infinité de démarches et questionnant les sédiments enfouis de la mémoire collective. Les critiques ont perçu les qualités techniques et esthétiques remarquables d'œuvres résolument en dialogue avec l'art contemporain international. Citons « Dix-neuf peintres du Maroc », exposition présentée par le Centre national d'art contemporain de Grenoble, en 1985 ; « Les magiciens de la terre », exposition montée à Paris qui révéla Boujemâa Lakhdar ; « La peinture contemporaine au Maroc » (Bruxelles) ; « Beyond the Mythe » (Londres, 2003), et d'autres encore en Europe ou aux États-Unis. Certaines œuvres ont été acquises par de grands musées européens, dont des réalisations de Belkahia, Kacimi, Melehi, Bellamine, Chaïbia. N'oublions pas les manifestations organisées dans le cadre du « Temps du Maroc en France » qui, à travers des expositions individuelles et collectives, ont permis la consécration de talents jeunes ou anciens, et ont mis en lumière une pratique artistique contemporaine façonnée par une pensée multiple et traversée par les grands courants contemporains. Signalons enfin le travail unique de l'Institut du monde arabe, œuvrant au centre de Paris pour la promotion des arts patrimoniaux et contemporains du monde arabe. Expositions individuelles et collectives au siège ou dans d'autres grands musées européens et américains, rencontres et débats libres

1. Le festival d'Asilah a été toujours confondu avec ses créateurs qui ont beaucoup œuvré, par passion et par intérêt politique, pour leur ville natale.

autour de l'art, dialogues avec les artistes internationaux, publications de catalogues thématiques et monographiques ont contribué à aider les artistes arabes et marocains à diffuser leurs œuvres en dehors de leurs pays.

Depuis cinq ans, le contexte politique et culturel marocain est en mutation. Même si les réformes sont lentes, un vent de liberté souffle sur le pays, dont la culture et l'art profitent amplement. Depuis la fin des années 80, nombreux sont les jeunes talents a être parvenus, après avoir enduré l'épreuve de l'inertie des institutions et de l'absence du marché, à s'imposer au Maroc voire à l'étranger. Citons Mahi Binebine, le photographe Touhami Ennnadre, Abderrahim Yamou, Amina Benbouchta, Ikram Kabbaj, Mohammed Abdelouakar, Hicham Benohoud, Khalil El-Ghrib, Safaa Erruas, Mounir Fatmi, Younès Rahmoun, les sculpteurs Abdelhaq Sijelmassi et Abdelkrim Ouazzani parmi bien d'autres encore...

## *4.3. Styles et tendances*

Styles et tendances se sont tant diversifiés qu'il serait difficile de dresser ici un inventaire précis de toutes les démarches engagées par les peintres marocains depuis un demi-siècle et de déterminer leur généalogie et leurs emprunts stylistiques dans le détail.

Brûlant les étapes, ces artistes ont quasiment parcouru, en moins de trois décennies, toute l'histoire de la peinture de chevalet occidentale moderne. Doués d'une grande réceptivité aux courants nouveaux, ils se caractérisent par leur aptitude à s'approprier les innovations internationales pour les mettre au service de leur propre création plastique. Ayant toujours vécu aux confins du champ artistique occidental en accompagnant le rythme de son histoire et la multiplicité de ses parcours, ils ont pu effectuer des choix de style qui concordaient autant avec leur besoin de prospection et leurs interrogations individuelles et collectives qu'avec les impérieuses nécessités de la modernité. Nombre d'entre eux ont vécu en Europe et ont pu s'engager au centre de problématiques plastiques données. Il est probable cependant que l'exil, tant intérieur qu'extérieur, génère une certaine distance culturelle et que l'exclusion relative du marché de l'art, tant intérieur qu'extérieur, permet à certains d'entre eux de concevoir des œuvres libérées de toute aliénation.

Dans leur itinéraire personnel, chacun a pu explorer différents « territoires de l'art » et opter pour un style ou un autre. De ce fait, une classification rigoureuse est très difficile, car chaque artiste peut s'identifier à différentes expressions au fil de sa trajectoire.

Schématiquement, les principaux courants esthétiques de la peinture marocaine contemporaine balancent entre abstraction et figuration. Mais dans chacune de ces catégories, il existe une infinité de variantes et de nuances qui cohabitent ou s'interfèrent.

## *4.4. La figuration*

Ce style prédominant pendant le protectorat a suivi son chemin jusqu'à nos jours, parfois sans éclat. Chez les jeunes, on constate un certain refus du figuratif exotique ou naïf, et rares sont les artistes importants à opter actuellement pour cette démarche. Néanmoins, nombre de peintres marocains ont débuté leur carrière dans une veine figurative. Ce fut le cas des plus illustres d'entre eux tels Gharbaoui, Belkahia, Meghara, Miloud, Bennani, etc. Fallait-il commencer par imiter le réel, représenter les êtres et les choses, dessiner leur contour, leur donner une matière, une sensualité, pour dépasser ensuite cette phase d'initiation ? Probablement. Quoi qu'il en soit, dans les écoles académiques d'art, on enseignait d'abord aux élèves le sens de

l'observation du réel, le maniement des outils et les différentes techniques. Ce n'est qu'après cette phase initiale que certains peintres se sont engagés dans la voie de l'abstraction.

Depuis l'indépendance, de nombreux peintres ont choisi tout au long de leur carrière différents aspects de la figuration comme style principal de leur création. Au Maroc, les critiques d'art définissaient souvent la réalité figurative comme une imitation objective de la « nature », alors que l'histoire de l'art nous enseigne que chaque culture reproduit à sa façon le monde extérieur, selon ses schèmes de perception et ses structures mentales et sociales ; d'une civilisation à l'autre, l'acte de représenter le monde n'a ni la même fonction ni le même sens : figurer ne signifie pas forcément imiter.

L'expression plastique figurative au Maroc peut se classer en trois catégories relativement distinctes : La représentation réaliste, la représentation surréaliste et la représentation spontanée.

**La représentation réaliste** est le fait d'artistes tels que Hassan El-Glaoui, Meriem Meziane ou Ben Yessef. Au travers de cette démarche, chacun élabore, à sa manière, une œuvre faisant allusion à la réalité vécue, selon sa propre perception interprétative. Zola n'écrivit-il pas qu'une œuvre d'art est « un morceau de nature vu par un tempérament » ? Aussi faut-il voir dans la personnalité de chaque artiste, dans son « attitude mentale », une des raisons de la modification qu'il fait subir au sujet.

H. Glaoui met en scène des chevaux et des cavaliers marocains ; rythme et mouvement scandent la structure de ses œuvres. M. Meziane, quant à elle, fixe sa représentation dans une scène figée poétisant, par les formes et les couleurs, des fragments de paysages diversifiés du Maroc profond. Elle extrait ses sujets de la vie sociale ou familiale traditionnelle, à travers laquelle elle exprime, avec une sensibilité toute féminine, une réalité pittoresque et sentimentale. Ben Yessef reste attaché à une transcription expressive du visible. À travers ses nombreux portraits et paysages, il met en œuvre un réalisme classique réfléchi qui s'exprime avec sérieux et minutie.

**Le courant surréaliste**. Au Maroc, l'engagement de certains peintres dans ce courant né en Europe à la fin de la Première Guerre mondiale ne va pas nécessairement de pair avec leur adhésion aux idées du surréalisme – qui, dépassant largement l'expression plastique, est une philosophie, une véritable conception de l'Homme et de la vie caractérisée par sa critique de toutes conventions sociales, logiques et morales, un courant artistique guidé par l'expression du rêve, de l'instinct, du désir et de la révolte – mais constitue probablement simplement un choix esthétique personnel[1]. Dans la diversité de leurs démarches, les artistes Aherdane, Boutaleb, Saladi, Abouelouakar, Bendahmane, Lakhdar, et bien d'autres, nous livrent, chacun à sa manière, un monde étrange, une « réalité » imaginaire transfigurée, une subjectivité poétique et une expression plastique régie par une « pensée non dirigée ». Rien que l'expression du désir enfoui, sublimé, la manifestation d'un rêve, les peintres associant librement les éléments du puzzle afin de recomposer des figures extravagantes et de recréer un réel surréel, un invisible devenu visible. Des images déformées, des inversions d'éléments et de symboles, des êtres étranges, chimériques, peuplent des univers fantasmatiques, expressions de « la recherche du désir ». André Breton n'écrivait-il pas que « le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association, négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée » ? La représentation surréaliste reste chez les peintres marocains un lieu de création et d'investigation de l'être.

**La représentation spontanée[2] ou naïve** fut, très tôt, l'expression primordiale de peintres autodidactes tels que Mohamed Ben Ali Rbati. Cette veine, longtemps méprisée en Europe, n'y avait été véritablement légitimée qu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque différents courants, dont celui des impressionnistes, étaient entrés en contestation avec l'académisme régnant et son absolu conformisme.

---

1. Pour approfondir cette idée, il faut établir une enquête auprés de ces peintres afin de connaître les présupposés théorique de leur pratique picturale.

2. Je préfère la qualification de « spontanée » à l'appellation de « naïf », qui renferme une connotation péjorative.

Au Maroc, la représentation spontanée, très riche, puise ses racines dans les formidables strates de la mémoire populaire. Peinture instinctive, elle ne fut point la reproduction du réel ou du vécu, mais plutôt une transfiguration des récits et des contes fabuleux imprégnant l'imaginaire collectif. Fascinés par les éléments féeriques de leur enfance, Ben Allal, El-Yaâqoubi, Drissi, Ben Driss, Hamri..., conteurs avant tout, peignirent des « visions » conférant à leurs œuvres une dimension fantastique. Les travaux de Fatima Hassan, Hassan El-Farouj, Louardighi, Lagzouli, laissent sourdre l'innocence et la sincérité du regard. Les couleurs flamboyantes et l'absence de la perspective (ou l'utilisation d'une perspective « non scientifique ») pourraient faire taxer d'enfantines certaines de ces œuvres. Mais, sous la légèreté, cette création plastique dissimule des ordonnances techniques et optiques très subtiles, une stylisation graphique harmonieuse et une exigence d'organisation et d'équilibre visuel. La simplification est aussi une manière d'exubérance, qu'utilisent ces artistes pour doter leurs œuvres d'un pouvoir signifiant immédiat.

Quant à la célèbre Chaïbia, elle ne racontait pas vraiment d'histoire. Elle extériorisait naturellement, instinctivement, des impressions personnelles et des sentiments à travers le chatoiement des couleurs brutes, primaires. Le visage et les mains reviennent avec une grande constance dans ses œuvres. Comme chez la plupart des autodidactes, son style allègre et désinvolte se caractérise par des couleurs vives qui transfigurent et poétisent le plus banal des spectacles.

## *4.5. L'abstraction*

Abstraction et art abstrait signifient-ils la même chose ? Cette question complexe mérite pour le moins un rappel historique succinct. L'art abstrait, qui naquit pendant la deuxième décennie du XX$^{e}$ siècle en Europe, suivait la filiation des grands courants de l'art moderne alors en pleine effervescence tels que le fauvisme, l'expressionnisme et le cubisme. Il intégra certaines de leurs théories tout comme ces courants l'avaient fait avant lui de ceux qui les avaient précédés, mais un facteur surgit qui rompit cette continuité séculaire de l'art : avec l'art abstrait, le lien inhérent entre la réalité et la forme fut brisé. Les canons esthétiques en vigueur depuis la Renaissance avaient déjà été remis en cause depuis l'impressionnisme. Mais l'invention de l'art abstrait constitue un tournant fondamental et décisif dans l'histoire des arts plastiques, une mutation radicale.

Des formes non figuratives ont certes été employées dès la préhistoire, mais il s'agissait-là d'ornements dépendants de finalités extérieures à l'art, comme l'ornement d'un édifice ou d'un objet. Dans le Maroc traditionnel comme dans d'autres cultures, le fait pictural ne s'exerçait jamais pour lui-même, il s'accomplissait en vue de créer, par l'agencement des signes et des symboles, l'ornementation d'un objet déjà façonné. Celui-ci préexistait à la forme décorative qui venait s'y apposer ultérieurement et il était réalisé non en fonction de cette ornementation mais bien de l'usage que l'on comptait en faire. Souvent, l'objet imposait son cadre à la forme picturale appelée à s'y appliquer. La page manuscrite, par exemple, possède déjà, comme le disait l'historien de l'art de l'islam Papadopoulo[1], un espace propre où viennent se composer « librement » les formes et les couleurs en un certain ordre assemblées ; mais à notre avis, cette composition utilise des formes plus ou moins abstraites pour illustrer le texte et en faciliter la compréhension.

Dans cette perspective, les artistes abandonnaient donc bien l'imitation de la nature, mais non sans respect des normes et réalisation d'un art légal. La conscience de faire « abstrait » n'existait pas. En outre, le peintre, guidé par les nécessités sociales, ne pouvait exprimer son « intention » qu'en rapport avec le licite et

1. Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman,* Citadelles Mazenod, Paris, 1976.

l'illicite, l'utile et l'inutile. À vouloir analyser l'expression artistique au fil des siècles et des cultures, le péril d'une interprétation erronée est grand, car nous tendons à plaquer la notion d'esthétique pure là où elle n'existait pas.

La spécificité de l'art abstrait consiste donc à concevoir simplement une « image abstraite ». Images autonomes, les œuvres abstraites, ne reproduisant rien d'autres qu'elles-mêmes, rompent avec l'univers des apparences et dévoilent un monde formel imperceptible, que chaque créateur conçoit à sa manière, selon sa sensibilité, son parcours, sa culture et ses théories.

L'avènement de la photographie vers 1838, reproduisant le réel mieux que n'importe quel autre mode d'expression artistique, avait contraint la peinture à redéfinir sa fonction. Elle affirma sa spécificité en développant les aspects qui la différencient des autres modes de représentation : la couleur, la gestualité, l'expressivité et la spatialité. En atteste la fameuse formule prononcée en 1890 par le peintre français Maurice Denis : « Un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Les artistes de l'art abstrait proposèrent une nouvelle démarche en concordance avec le contexte culturel et scientifique de leur époque, marqué notamment par les progrès de l'optique et la compréhension des mécanismes de la vision, de la nature ondulatoire de la lumière et du son, puis par la remise en question de la perception du temps avec la théorie de la relativité ou encore par la « révolution psychanalytique » freudienne.

Les différentes manifestations de cette esthétique pourraient être réparties en deux catégories. La première partirait d'un aspect quelconque de la réalité pour aboutir à un univers visuel dépouillé, essentiel ; la seconde ne serait animée que par les structures plastiques invisibles, les impressions colorées et l'organisation de l'espace du tableau. « La couleur est forme et sujet », dira Delaunay. Depuis presque un siècle, l'art abstrait est devenu un phénomène historique à part entière. Il s'est imposé, diversifié, enrichi et frotté à d'autres formes, et a largement contribué à renforcer l'idée de l'autonomie de l'œuvre, c'est-à-dire de l'art dans la société.

Au Maroc, les artistes s'engagèrent dans cette voie vers le début des années 60. Ils passèrent avec aisance de l'univers de l'abstraction à celui de l'art abstrait. Sans être comme leurs confrères européens enracinés dans le contexte des révolutions culturelles et scientifiques, ils surent se tenir à l'écoute de la création internationale. Leurs œuvres, par-delà leur diversité, ont en commun leur propre autonomie par rapport à la réalité. Même quand ils insèrent certains éléments du réel dans une composition picturale globale, ils leur donnent un nouveau sens esthétique, et quand l'abstraction touche à la figuration, elle reste parfaitement inscrite dans la logique de l'art abstrait.

Au sein de la variété de la création abstraite marocaine, on peut distinguer deux tendances principales : celle qui favorise des formes géométriques et celle qui déploie des formes organiques, gestuelles et spontanées.

L'abstraction géométrique est pour certains peintres marocains non seulement une démarche picturale mais aussi un acte symbolique, puisqu'elle leur permet d'établir un lien entre l'abstraction arabo-berbère el l'art abstrait d'aujourd'hui. À partir d'un vocabulaire géométrique simple ou complexe, ils élaborent un langage toujours renouvelé et imprévu. Le géométrisme a séduit plusieurs artistes illustres, au premier chef desquels Melehi, qui a développé une création plastique (peinture et sculpture) réputée pour ses structures ondulatoires. Ayant marqué d'une manière indélébile l'art contemporain du Maroc, il n'a cessé depuis les années 60 de concevoir une œuvre axée autour de l'onde souple et chatoyante et de ses métamorphoses les plus surprenantes. Entre les surfaces lisses de couleurs vives, contrastées ou complémentaires, claires ou foncées, s'établit un dialogue basé sur l'équilibre forme sonore/forme picturale inhérente à l'onde : on a pu dire que sa peinture se déploie non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Cette variation, pour inventive qu'elle soit, sur un même thème, a pu être perçue comme un enfermement, mais d'autres peintres

se sont engagés dans cette voie s'y cantonner. Miloud Labied a privilégié un temps la géométrie des formes et la structuration de l'espace de l'œuvre autour de la ligne verticale. Les surfaces organisant son espace pictural traduisent une virtuosité ne livrant que l'essentiel de son art, une construction riguoureuse et maîtrisée adoucie par une palette simple mais très subtile. C'est un jeu musical créé sur la gamme chromatique, tout en transparences, en dégradés et en nuances, en habile répartition des couleurs et en harmonies délicates. Bien d'autres encore ont pratiqué ou pratiquent encore cette abstraction géométrique : Chebâa, le premier à l'avoir abordée, Boujemâaoui dans ses derniers travaux, ou encore Rahoul, Mellakh, Sadouk, Moussik, Nabili, Ataallah, Nadjia Mehadji... Chacun bâtit son œuvre à sa manière sur une gamme originale constituée de lignes, points, tirets, bandes de couleur, formes géométriques travaillés en couches successives ou superposées, verticales ou horizontales, en associant la couleur et la forme. Certains opèrent un croisement de formes symboliques prégnantes, telles que la calligraphie, la silhouette architecturale ou ornementale, le tatouage, etc., avec la géométrie. Cette migration de signes dans l'univers géométrique leur offre des possibilités infinies de ressourcement et d'inspiration. Ici, les plasticiens partent d'un fragment de la réalité pour aboutir à une « image » métaphorique inventée, une véritable forme picturale. Leurs tableaux s'ordonnent en « figures abstraites » pour décrypter le monde autant extérieur qu'intérieur à travers le filtre des formes géométriques. Cette tentative est-elle une imitation du réel ? Évidemment non, car les peintres partent d'une réalité subjective, d'une perception et d'un cheminement intellectuel qui leurs sont propres.

L'abstraction lyrique, expression picturale fondée en 1910 par Kandinsky, désigne toutes les formes d'abstraction qui n'appartiennent pas à l'abstraction géométrique. C'est ainsi que des formes aussi diverses que la peinture gestuelle de Mathieu, l'*action painting* de Pollock, l'expressionnisme abstrait américain, le tachisme, etc., ont été rangés sous ce même vocable.

L'abstraction lyrique connaît un succès considérable chez les peintres marocains. Elle semble convenir au tempérament de ces artistes ayant vécu dans une société moins libre que celle des pays occidentaux. Une société relativement fermée à l'art abstrait, encore considéré comme le privilège d'une petite élite en ayant assimilé les finalités. Cette peinture, faite de mouvements descendants, de droites et de courbes, de traits, de tâches et que caractérise surtout le geste spontané ou maîtrisé, exprime admirablement le besoin d'expression d'une force intérieure contenue, d'une sensibilité mouvementée. Les plasticiens marocains donnent une importance considérable à cette gestualité expressive, à la matière, malaxant et dénaturant la pâte avec des subtilités infinies ou l'employant pour concevoir une œuvre où les signes culturels, calligraphie, arabesque, tatouage, ornement, etc., viennent s'inscrire dans une mixture onirique, à la manière des peintres de l'École de Paris. C'est la « puissance d'émotions » qui se manifeste sur la toile par la « nécessité intérieure » de la composition.

Il serait impossible de mentionner ici tous les peintres marocains de l'abstraction lyrique, connus ou moins connus du grand public, car la liste est longue, chacun d'eux s'étant en outre essayé au cours de sa carrière à plusieurs formes de cette même démarche.

Dès les années 60, Cherkaoui et Gharbaoui, les deux fondateurs de la peinture contemporaine au Maroc, s'engagent immédiatement dans cette voie. Conçue autour de formes puisées principalement à sa mémoire visuelle, la peinture de Cherkaoui manifeste une maîtrise gestuelle exemplaire et une quête lyrique et poétique. Se jouant du signe et de la trace, le peintre s'empare de leur richesse plastique et visuelle au point de renoncer à leur dimension symbolique. Son œuvre constitue une expression originale dans le champ culturel marocain.

Belkahia propose une autre approche plastique de ce répertoire ancestral et travaille inlassablement différents matériaux, surtout le bois, le cuivre et la peau, sur lesquels il inscrit des signes réels et chimériques, caractéristiques de son œuvre, en une métamorphose de la graphie immémoriale. Extraite de ses racines avec ses dimensions symboliques et visuelles, elle est décryptée et réinterprétée dans la seule finalité plas-

tique. L'artiste entend approfondir l'élasticité des formes, épurer son langage formel et créer ainsi un univers esthétique autonome.

Hassan Slaoui interroge non seulement les formes, la matière, mais également le support de la peinture : le tableau. C'est un expérimentateur, un artiste/artisan contemporain. Il conjugue dextérité manuelle et recherche intellectuelle pour créer une œuvre originale. Faisant ressurgir des traces du passé, astrolabe, manuscrit, etc., restituant les souvenirs des signes délaissés ou oubliés, il parvient à transmettre, comme Hariri, Miloudi, Malika Agzenay, Boujemâa Lakhdar, Nabili, Aissa Ikken, Moussik, Ahmed Barrak, Qotbi et d'autres encore une expression picturale contemporaine et une reformulation de la mémoire. Cheffaj et Meghara sont plus savoureux dans la pâte, ordonnant avec ampleur l'étagement des masses, un moment inspirés par les formes évanescentes de la mémoire. Bien qu'il soit difficile de parler d'une école du signe, l'on peut néanmoins affirmer que le répertoire visuel traditionnel a constitué et constitue encore, avec plus ou moins d'intensité et de fortune, une source intarissable pour les plasticiens marocains.

Une autre forme d'abstraction lyrique expressive et prépondérante au Maroc a été adoptée par une pléiade d'artistes. Mais c'est Jilali Gharbaoui qui incarne mieux que quiconque cette démarche avec une œuvre puissante, sensible et énergique. Sa création est l'extériorisation d'une subjectivité tourmentée, d'une expérience tragique à la recherche d'une expression poétique absolue. Chez lui, le tableau s'estompe au profit de l'impulsion d'une gestuelle libre, impulsive et extravagante. Aucune quête du sens, nul écho d'une trace, d'une archéologie de la mémoire, mais une nouvelle page écrite, un palimpseste, par la diligence du geste, l'empreinte du pinceau et un véritable automatisme.

Cette démarche a été suivie par des peintres marocains illustres. Bellamine et Kacimi ont poussé loin l'expérience. Le tableau de Bellamine est une recherche incessante de la spatialité. Espace dans l'espace, univers mental et subjectif[1], dans lequel s'abrègent des éclats de formes symboliques individuelles et sociétales, des fragments de mémoire, il réussit par le geste pictural libre, la matière lumineuse, ses nuances blanches et grises, ses harmonies sourdes et chaudes, terres, gris et noirs que perce souvent une empreinte, à concevoir une œuvre dépouillée de toute fioriture. Rien que l'essentiel : une expression plastique conceptuelle et minimaliste qui exprime les harmonies et les déchirements existentiels.

Pour Kacimi, la pratique picturale est une interrogation continue de la représentation. Depuis quelques années, il transcrit sur sa toile des silhouettes chimériques se composant harmonieusement, par le geste, la tâche, les surfaces colorées en adoptant le mouvement de la matière. Même s'il existe une allusion au réel, le seul souci de Kacimi est de développer un langage pictural, une expérience questionnant l'intériorité de l'être.

Chebâa, investi d'abord dans le géométrisme, choisit de passer à une expression en mouvement. Des formes plates colorées, un peu fantaisistes, composent l'espace de sa toile en une action ascendante et convient le regard à poursuivre leur errance spatiale. Gestualité endiguée, laborieuse et ordonnée, le peintre nous offre une maîtrise technique et une expression visuelle profondes.

El-Hayani s'inscrit depuis longtemps dans cette gestualité picturale. Son œuvre actuelle recèle une intensité visuelle saturée de questionnements, scrutant les fondements initiaux de l'art abstrait. Après ses premières expériences minimalistes, El-Hayani charge peu à peu sa toile et passe aisément de la sobriété au foisonnement des couleurs : superpositions et juxtapositions de couleurs suffisent pour créer un nouvel espace pictural. La recherche de la spatialité, de la matière, de la touche mouvementée et la quête de la subjectivité confèrent à son travail une infinie variété. Constante de son œuvre, la peinture est une réflexion sur l'espace même de la toile où elle se conçoit, qui puise à sa propre histoire et s'élabore à partir de ses propres avatars. D'autres artistes marocains pratiquent cette démarche tels que Miloud, Rabi, Hafid, Kantour, Moha-

1. C'est Alain Macaire qui a le mieux traduit la création de Fouad Bellamine.

med Bennani, Karim Bennani, Amina Benbouchta, M. Binebine, etc., explorant cette expression plastique par une gestualité énergique ou savoureuse, la sobriété ou l'exubérance de la matière et de la couleur, le jeu des mouvements et des rythmes, l'invention de la spatialité et la redécouverte de la peinture.

## *4.6. Perspectives*

Qu'en est-il de la création plastique d'aujourd'hui et de demain ? Est-il encore judicieux d'essayer de lire les œuvres à partir de la polarité figuration/abstraction ? Devant les installations méticuleuses de Safaa Erruas, les installations vidéographiques de Mounir Fatmi, les photographies de Touhami Ennadre ou Hicham Benouhoud, il est difficile de recourir à ces catégories. Les artistes se permettent tous les moyens d'expression, de l'image abstraite à l'image virtuelle. Les tâtonnements du présent annoncent probablement une rupture radicale avec les démarches actuelles. Devant l'œuvre, c'est à l'observateur de vivre l'expérience déconcertante ou séduisante, mais toujours exceptionnelle et singulière...

Aussi, n'est-il pas imprudent de prévoir l'avenir de l'art ? Comment extrapoler les lendemains de la subjectivité individuelle et collective dans un monde en pleine révolution scientifique et technique, alors même que l'évolution économique est difficile à conjecturer ? Ce qu'on peut en dire, c'est que les grandes ruptures et les innovations se font depuis la Renaissance en Occident, qui a le monopole de la création des concepts, des courants et des styles. Nos artistes les plus vaillants sont à l'affût des innovations et à l'écoute du monde.

Pour faciliter cette écoute et diffuser l'art dans la société marocaine tout entière, des réformes semblent indispensables, de même que la mise en place d'infrastructures nécessaires à la pratique des arts dans le pays.

1) Pour évoluer, la création a besoin avant tout de liberté d'expression, celle-là même qui doit se construire dans le cadre des institutions du pays. En cinquante ans, le Maroc n'a pas su se doter d'un champ artistique autonome, qu'il faut constituer, développer et promouvoir (revues d'art, films documentaires sur les artistes, formation de critiques d'art, développement de la relation des événements artistiques dans les journaux, etc.).
2) Réformer le système éducatif :
   - mise en place d'un enseignement performant des arts plastiques dès les petites classes ;
   - réforme de l'enseignement du second degré en arts plastiques et beaux-arts, idéalement couplé avec celui de l'école nationale de l'architecture ; [1]
   - création d'un enseignement supérieur appelé à former les créateurs de demain (graphistes, infographistes, stylistes, designers, décorateurs, techniciens de l'audiovisuel, etc.) dans le cadre de partenariats avec les grandes écoles européennes d'art ;
   - réorganisation des écoles des beaux-arts et d'art plastique ; [2]
   - création de départements d'histoire de l'art et d'esthétique dans les facultés de lettres ; [3]
   - formation des futurs cadres marocains en Europe, aux États-Unis ou au Maroc même avec des enseignants marocains ou des experts étrangers.

1. Permettre aux bacheliers en arts plastiques d'intégrer l'école d'architecure pour améliorer l'esthétique de nos villes, car nos architectes ne savent pas dessiner ! Il ne faut pas oublier que l'art de bâtir fait partie prioritairement en Europe de la discipline des « beaux-arts ».

2. Actuellement les beaux-arts sont dépendants du MAC, alors que les arts plastiques font partie de MEN. Il faudrait les réunir sous un même ministère et réfléchir sur leur mission.

3. Le Maroc est le seul pays du Maghreb à ne pas s'être encore doté d'un enseignement supérieur des arts !

- Enfin, il serait important de tisser des liens au travers de l'enseignement dans toutes ses formes entre artisanat et création contemporaine.

3) Mettre sur pied des infrastructures susceptibles d'aider à la création par :
   - la fondation d'un musée national des Arts contemporains[1] et de musées régionaux dans les grandes villes du royaume ;
   - l'édification dans chaque province (municipalité et préfecture) d'un complexe culturel[2] (salle d'exposition, bibliothèque ou médiathèque, petit auditorium, etc.) où les artistes pourraient exposer ou s'exprimer ;
   - une meilleure coordination des différents partenariats privés finançant certains secteurs de la vie culturelle ;
   - recours au mécénat d'entreprise et encouragement du parrainage ;
   - création d'une biennale internationale des arts plastiques ;
   - décentralisation des grands événements artistiques par la création d'événements culturels annuels ou bisannuels dans les provinces, etc.

1. Actuellement, le ministère des Affaires culturelle est entrain d'édifier un musée à Rabat.
2. Il faut éviter les bâtiments d'apparat. Un édifice simple, beau et efficace peut être géré par des experts désignés par les institutions locales.